

Corneille et les paradoxes du dénouement comique

Jonathan Mallinson

A la fin de *La Galerie du Palais* (V, 8), après la réunion des deux couples d'amants, une servante suggère que le père de Célidée et la mère d'Hippolyte se marient aussi pour rendre l'harmonie complète : la réponse de Chrysante est nette :

Outre l'âge en tous deux un peu trop refroidie,
Cela sentiroit trop sa fin de comédie.

(v. 1793-1794)¹

Pour le jeune Corneille, écrivant au début des années 1630, cette tradition du genre comique était déjà bien connue. Dans sa préface à *Silvanire*, Mairet parle ainsi de cet ultime événement qui fait tout le plaisir du genre :

Catastrophe est celle [c'est-à-dire la partie] qui change toute chose en joie, et qui donne l'éclaircissement de tous les accidens qui sont arrivés sur la scène (p. 483)².

Le dénouement comique, c'est le moment où l'harmonie remplace le désordre, où les amants, séparés ou par leur propre dépit ou par les ruses d'un rival, se retrouvent et se réunissent. A la fin de *Silvanire* (V, 13), Ménandre, le père avaricieux qui s'oppose tout le long de la pièce à l'amour de Silvanire et d'Aglante, se repentit; à la fin de *Ligdamon et Lidias* de Scudéry, les deux amants que l'on croit s'être

1. *La Galerie du Palais, ou l'Amie rivale* (comédie), Paris, A. Courbé, 1637; éd. M. R. Margnié, PUF, Genève, Droz, 1981.

2. *La Silvanire, ou la Morte-vive* (tragi-comédie pastorale), Paris, F. Targa, 1631; éd. J. Scherer, *Théâtre du XVII^e siècle*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, p. 475-593.

suicidés, reviennent à la vie; et à la fin d'*Amaryllis* de Du Ryer (IV, 6), Phillidor oublie toute la jalousie qui l'a séparé de l'héroïne :

Pour monstrier que je fais un accord avec eux,
Et si ma langue eust tort d'avoir blâmé tes feux,
Approche ma Bergère, & me la mords de grâce,
Pour la punition d'avoir pris tant d'audace.

(p. 106)³

De tels dénouements sont souvent loin d'être vraisemblables, et pourtant cette invraisemblance même fait partie intégrante du plaisir de la comédie, souhaité, exigé, attendu même du public. Ces attentes se manifestent souvent dans les réactions des personnages sur scène, et se font sentir autant dans la joie intense à la fin des *Bergeries* de Racan (IV, 5) :

D'une extrême douleur vient une extrême joie,
L'on plaint à tort le mal que l'amour nous envoie :
Qui vit dessous ses lois doit toujours espérer,
Il fait rire à la fin ceux qu'il a fait pleurer,

(v. 2175-2178)⁴

que dans l'ironie de Beaucocher à la nouvelle que Taillebras le fanfaron et Dupré la courtisane vont se marier à la fin du *Railleur* de Mareschal :

Pour faire triompher & la joie & l'amour,
Il faut que nous ayons trois nocces en un jour.

(p. 127)⁵

C'est à de tels triomphes de l'Amour que Corneille fait allusion à la fin de *La Galerie du Palais*, mais pour lui, cette tradition acceptée, exploitée aveuglément par la plupart de ses contemporains, suggère des problèmes fascinants. Si, dans le dénouement heureux, tout est ordre et beauté, luxe, calme et même volupté, ce bonheur est pourtant fragile, miraculeux, fondé le plus souvent — et même explicitement — sur l'élasticité psychologique de personnages apparemment capables d'aimer ou d'oublier selon les exigences de la symétrie. A partir de ce paradoxe foncier, Corneille, plus que tout autre dramaturge comique de l'époque, examine dans ses pièces le décalage possible, la tension même entre une tradition qui requiert des réflexes simples et mécaniques de la part des protagonistes et la nature humaine qui est, le plus souvent, beaucoup plus complexe, imprévisible et incontrôlable.

3. *Amaryllis* (pastorale), Paris, T. Quinet, 1650.

4. *Les Bergeries* (pastorales), Paris, T. du Bray, 1632; éd. J. Scherer, *op. cit.*, p. 287-291.

5. *Le Railleur, ou la Satyre du temps* (comédie), Paris, T. Quinet, 1638.

Dès *Mélite*, Corneille refuse de donner à Philandre une partenaire convenable, de l'intégrer dans l'ordre final. La suggestion de Tirsis que la vieille nourrice s'offre à lui souligne la distance parodique à laquelle le dramaturge se tient de la tradition, se dissociant ainsi de toute harmonie facilement joyeuse — il y reviendra plus tard dans son *Examen* :

... Mais deslors je ne m'assujettissois pas tout à fait à cette mode, et me contentay de faire voir l'assiette de son esprit, sans prendre soin de le pourvoir d'une autre femme (p. 138)⁶.

Mais, plus intéressant encore, cet isolement de Philandre résulte de la réaction de Cloris. On a tout lieu de s'attendre à ce que l'héroïne pardonne à l'amant qui se repentit de son infidélité ridicule : la tradition l'exige, et Cloris même s'en montre capable dès sa première scène lorsque Philandre exprime sa crainte de l'avoir offensée (I, 4) :

Ne m'épouvante point, à ta mine je pense
Que le pardon suivra de fort près cette offense.

(v. 253-254)

Et pourtant, à la fin de la pièce, ce pardon est refusé. Malgré les supplications de Philandre, malgré les encouragements de Mélite, Cloris ne se laisse pas influencer : toute tentative de la faire changer d'avis demeurera vaine (cf. V, 4, 1889-1890). A la différence de tant d'héroïnes comiques, Cloris n'a pas cette souplesse sentimentale, cette capacité facile d'oublier le passé : elle a été changée par son aventure et elle ne veut ni ne peut se mouler sur l'attente des autres, sur les exigences de la tradition.

Corneille développe cette analyse dans *La Galerie du Palais*; dans cette comédie, en fait, tout finit bien sans pour autant finir facilement. Célidée n'oublie pas complètement les causes et les conséquences de son expérience mal fortunée de seindre de l'indifférence pour Lysandre, feinte inspirée par la passion soudaine et inexplicable qu'elle ressent pour Dorimant. A la fin de la comédie elle se réunit avec Lysandre, mais après leur scène de réconciliation Célidée se hâte d'éviter Dorimant, amant qui demeure pour elle le souvenir encore très aigu d'une faiblesse, d'une confusion qu'elle n'est toujours pas capable de maîtriser : « Je ne veux plus le voir puisque je suis à toi » (v. 1668).

C'est dans *La Place Royale*, pourtant, que Corneille exploite et analyse de façon particulièrement hardie cette dislocation entre tradition littéraire et réalité psychologique, comédie où, de façon

6. *Mélite, ou les Fausses Lettres* (pièce comique), Paris, F. Targa, 1633; éd. M. Roques et M. Lièvre, 1977, Genève, Droz, 1950.

remarquable, le héros et l'héroïne ne sont pas réunis au dénouement. Les données de l'intrigue, cependant, impliquent une conclusion tout à fait différente. L'esprit fort, qui se proclame maître de ses sentiments mais qui finit par tomber amoureux est un personnage traditionnel de la comédie — le Criton de Claveret, le Tirsis de Corneille, par exemple, se repentissent tôt ou tard de leur conduite —, et au cours de *La Place Royale*, le dramaturge laisse des traces d'une telle tradition — après tout, à la différence de ces autres héros, Alidor est manifestement amoureux d'Angélique bien qu'il essaye de le cacher :

Hélas! c'est mon malheur, son objet trop charmant,
Quoy que je puisse faire y regne absolument.

(I, 4, v. 191-192)⁷

Et quant à Angélique, elle ne peut s'empêcher d'aimer Alidor, malgré la trahison qu'elle subit : « Tout criminel qu'il est il me semble adorable » (v. 450).

L'attente d'une fin heureuse est soutenue dès le début de l'acte final, lorsque deux personnages secondaires, Cléandre et Philis, s'unissent. Mais loin de proclamer un dénouement tout à fait harmonieux, ces échos de la tradition comique ne servent qu'à mettre en relief la complexité de tout ce que Corneille va mettre en scène; Angélique rejette son amant et refuse de lui pardonner. La colère de l'amante trahie n'a rien de nouveau dans les comédies de l'époque, et nombreuses sont les héroïnes qui menacent de se retirer dans un couvent⁸. Mais malgré toute cette violence, la tradition veut que finalement toute douleur s'oublie — les amantes délaissées finissent toujours par retrouver le bonheur, et dans V, 7, Philis souligne cet ordre de la comédie qui ne permet pas que tout tourne mal; le pardon suit toujours l'offense (cf. v. 1546-1549). Déjà dans II, 4, Angélique s'était montrée atteinte de cet amour qui triomphe de la colère; après la première trahison d'Alidor, elle avait proclamé qu'elle demeurerait implacable, mais dans l'acte suivant le héros la persuade sans peine de lui pardonner et de s'enfuir avec lui. Mais la nouvelle trahison de cet amant lui fait reconnaître le paradoxe de sa passion. L'amour qui, traditionnellement, crée le bonheur, ne sert ici qu'à l'emprisonner dans un cercle vicieux où l'oubli du passé n'offre aucune protection contre une trahison à l'avenir; c'est un danger qu'elle avait entrevu même dès II, 4 (cf. v. 495-498). Le pardon, attendu par la tradition comique, devient le symbole d'une vulné-

7. *La Place Royale, ou l'Amoureux extravagant* (comédie), Paris, A. Courbé, 1637; éd. J.-C. Brunon, SIFM, Paris, Didier, 1962.

8. Cf. Du Ryer, *Amaryllis*, IV, 1; Hardy, *Alphée*, III, 1; Rotrou, *Clorinde*, V, 4.

rabilité dont l'expérience l'a rendue consciente, et elle n'a d'autre recours que la fuite.

Dans sa présentation d'Alidor, Corneille manipule également les attentes du public. Lorsque le héros réapparaît dans V, 3, tout semble lui sourire : Cléandre, son rival, aime Philis, et il avoue son amour pour Angélique; comme autant de héros comiques, il commence à voir clair dans son âme⁹ :

Je me sens trop heureux d'une si belle chaisne,
Ce sont traits d'esprit fort que d'en vouloir sortir,
Et c'est où ma raison ne peut plus consentir.

(v. 1375-1377)

Il se dissocie du rôle d'esprit fort, explicitement, mais loin d'avouer sa raison défaite par l'amour tout-puissant qui ne reconnaît aucune raison, il parle de sa nouvelle attitude comme d'une décision rationnelle de sa part : selon la structure de la pièce, sa folie comique a disparu, et pourtant, sous la surface Corneille suggère que son héros n'arrive pas si facilement à se débarrasser de son extravagance — ici, comme partout, Alidor cherche à se persuader qu'il veut tout ce qu'il fait.

Laissé seul à la fin de la pièce, il analyse de nouveau tout ce qui s'est passé. Déjà dans certaines comédies avant *La Place Royale*, l'action se termine avec le monologue d'un esprit fort, personnage heureux de se voir libéré d'un joug pesant¹⁰. Alidor, cependant, avoue ouvertement que son amour pour l'héroïne avait ressurgi, et lorsqu'il se proteste triomphant, il donne de nouveau l'impression d'un fanfaron qui se donne une force imaginaire, qui prétend transformer défaite absolue en victoire insigne, sans pour autant convaincre personne :

Impuissant ennemy de mon indifférence,
Je brave, vain amour, ton debile pouvoir.

(v. 1574-1575)

Le personnage a une certaine force comique, mais à travers cette posture du fanfaron absurde, Corneille laisse entrevoir la confusion profonde d'un héros qui se sait amoureux mais qui est incapable de l'exprimer directement, qui se veut maître de ses sentiments mais qui est tout de même conscient de sa faiblesse. Apparemment libre, Alidor demeure le prisonnier de son propre caractère; apparemment éclairci, il continue à se tromper, et lorsqu'il contemple avec joie ses

9. Cf. Claveret, *L'Esprit fort*, IV, 5; Du Ryer, *Amaryllis*, I, 1.

10. Cf. Coste, *Lizimène*, V; Du Ryer, *Amaryllis*, V, 4.

projets de coquetterie à l'avenir, c'est avec un manque de logique révélateur qu'il confond l'apparence et la réalité :

Nous feindrons toutefois pour nous donner carrière,
Et pour mieux desguiser nous en prendrons un peu,
Mais nous sçaurons toujours rebrousser en arrière,
Et quand il nous plaira nous retirer du jeu.

(v. 1586-1589)

Deux amants d'une complexité fascinante sont ainsi séparés à la fin de la pièce. Tout le long de la comédie, Corneille a savamment trompé son public, lui faisant attendre un dénouement heureux, inévitable, semble-t-il, étant donné un héros et une héroïne qui, malgré leurs protestations d'indifférence, sont manifestement amoureux l'un de l'autre. A côté de ces éléments traditionnels, le choc esthétique que produit la rupture finale est d'autant plus frappant, mais à travers ce choc Corneille nous révèle la psychologie complexe mais cohérente de ces protagonistes pour qui le pardon, l'oubli du passé et les délices de l'amour sont hors de leur pouvoir, et qui, en dépit de la tradition, en dépit d'eux-mêmes n'osent pas se réunir.

La capacité de Corneille de manipuler les attentes de son public crée des effets particulièrement suggestifs dans le dénouement de *La Suivante*. L'intrigue comique est basée sur une série de malentendus causés en partie par les machinations d'Amarante, en partie par les propos ambigus de Geraste. Au cours de la pièce la confusion règne : Daphnis croit que son père la destine à un héros qu'elle n'aime pas ; Florame cherche en vain ce rival qui n'est autre que lui-même ; Geraste, amoureux de la sœur de Florame, est furieux que sa fille refuse de lui obéir, et Amarante n'en est pas la moins confuse, bouleversée par la conduite illogique de tous ceux qui l'entourent (V, 4) :

Sous un tel embarras je me trouve accablée,
Eux ou moy nous avons la cervelle troublée...

(v. 1489-1490)¹¹

Au milieu de l'acte final le mot « tu par hasard », le nom de Florame est prononcé et la confusion fait place à l'ordre. Les amants qui se croyaient séparés sont enfin réunis, Geraste apprend son erreur et tout le monde est content. Rien de plus simple et pourtant le bonheur qui en résulte, par sa plénitude même, est fort curieux. Traditionnellement à la fin de la comédie, on se moque du vicillard amoureux dont la passion inopportune n'a jamais aucun rôle à jouer dans l'harmonie du dénouement. Dans le *Palinice, Circéine et Florice* de

11. *La Suivante* (comédie), Paris, F. Targa, 1637; éd. M. R. Margitié, TLF, Genève, Droz, 1978.

Rayssiguier (V, 6), par exemple, Silcine parle ainsi à Arimant qui veut défendre son amour contre un jeune rival :

Remettez vostre espée, & vous monstrez plus sage;
L'amour est importun aux hommes de vostre âge.

(p. 99)¹²

Dans *La Suivante*, cependant, ce n'est pas le cas ; au lieu de le rejeter de cet ordre que sa passion semble défigurer, les deux protagonistes l'accueillent et le comprennent. Qui plus est, ce même amour est reconnu et accepté comme la source de leur propre bonheur, comme Florame explique à Daphnis :

Mon cœur, s'il t'en souvient, je t'avois advertie
Qu'un grand effet d'amour avant qu'il fust long temps
Te rendroit estonné et nos désirs contens.

(v. 1642-1644)

Ce langage qui exprime de la surprise et de la joie est traditionnel, et pourtant la source de ces sentiments est tout à fait inattendue. Dans ce dénouement apparemment complètement heureux, les personnages principaux semblent avoir changé de rôles : Geraste a la verve de l'amoureux impatient et Florame la voix de sagesse, calme et raisonnable :

GERASTE

Le temps en sera long à mon affection,

FLORAME

Toujours l'impatience à l'amour est meslée.

(v. 1655-1656)

Derrière ces éléments conventionnels, Corneille dévoile une tension curieuse ; subrepticement le dénouement heureux se parodie.

C'est à côté de cette avant-dernière scène bien ambiguë que le monologue final d'Amarante prend toute son importance. Dès son entrée, elle a tous les attributs de la trompeuse trompée qui hésite à accepter sa défaite, et dans sa colère contre l'avarice de Florame apparaît, en filigrane, un élément d'orgueil blessé, lorsqu'elle essaie de se persuader que, sans sa pauvreté, elle aurait pu retenir son héros (cf. v. 1669-1672). Amarante n'est pas la seule intrigante à se plaindre ainsi de son sort¹³. On se moque d'elle, certes, et pourtant, à travers son monologue comique, Corneille laisse exprimer la bizar-

12. *Palinice, Circéine et Florice* (tragi-comédie), Paris, A. de Sommerville, 1634.

13. Cf. Du Ryer, *Les Vendanges de Suresne*, II, 4.

erie de cet ordre curieux dont nul autre n'a semblé être conscient. Les remarques moqueuses adressées traditionnellement au vieillard amoureux et qui étaient notamment absentes de la scène avant-dernière, se trouvent maintenant dans la bouche d'un personnage qui est, à tant d'égards, également ridicule :

Ouy, Ciel, il le falloit, ce n'est pas sans justice
Que cet esprit usé se renverse à son tour :
Puisqu'un jeune amant suit les loix de l'avarice,
Il fait bien qu'un vieillard suive celles d'amour.

(v. 1681-1684)

L'incrédulité de la suivante devant le comportement apparemment absurde des personnages au plus fort de l'intrigue devient maintenant l'étonnement devant une absurdité dont les spectateurs eux-mêmes ont été les témoins. La révélation de ce nom « tu par hasard » qui résout et débrouille la confusion première ne sert en fait qu'à découvrir une confusion de rôles encore plus suggestive, où le bonheur d'un amant est acheté au prix d'une sœur innocente, où un vieillard amoureux arrive à s'intégrer dans l'harmonie idéale des jeunes. Qui est le fou de qui ? « Eux ou moy nous avons la cervelle troublée ! » Tout en se servant des formules bien connues d'un ordre traditionnel et attendu, d'amants réunis et d'intrigants défaits et ridicules, Corneille arrive à suggérer — sans aller plus loin — l'ambiguïté du bonheur que crée la comédie ; et tout en satisfaisant aux attentes du public, il arrive à lui faire considérer les implications complexes d'un dénouement comique qu'autrement il attend et accepte sans y penser.

Finesse psychologique et hardiesse dramaturgique se mêlent finalement dans le dénouement de *L'Illusion comique*. C'est une pièce qui s'inspire manifestement des traditions de la tragi-comédie avec son suspense et ses péripéties multiples, où le dénouement heureux se fait comme par miracle, de façon surprenante. Dans près de cinq actes, des personnages traditionnels — un couple d'amants, un rival riche, un père autoritaire, un fanfaron ridicule — ont des aventures dont les sources sont repérables dans bon nombre de tragi-comédies de l'époque. Vers la fin de la pièce, tout semble tourner mal, et puis, contre toute attente — et pour le plaisir intense du public — le chaos est transformé en ordre, les personnages crus morts sont ressuscités, et tout le monde est réuni. Déroulement trop simple, peut-être, mais même pas originale — déjà dans la *Célinde* de Baro, le dramaturge « tue » ses protagonistes pour révéler plus tard qu'ils n'ont que fait semblant de se suicider. Mais dans *L'Illusion comique*, Corneille se sert de cette tradition à ses propres fins beaucoup plus subtiles.

Dans ce dénouement Corneille donne au théâtre même une force aussi puissante que celle accordée traditionnellement à l'Amour dans maintes tragi-comédies de l'époque, force qui crée du chaos un ordre merveilleux ; les amants ne sont pas sauvés parce qu'ils jouissent de la protection d'une déesse bienveillante, mais parce qu'ils sont membres d'une troupe d'acteurs. Et c'est le Théâtre qui remplace l'Amour au centre même de la pièce. A la fin de la comédie, Pridamant est converti non simplement à la valeur de l'amour que témoigne son fils pour Isabelle mais, plus important encore, à la valeur de sa profession de comédien. Ce même mouvement se trouve déjà dans les pièces de Gougenot et de Scudéry ; dans la pièce cornélienne, cependant, le père est persuadé non par la force d'un argument moral ou théorique, mais par la force du théâtre même. Il suit les aventures de Clindor de la même façon qu'un spectateur regarde une pièce de théâtre, vivant intensément les péripéties diverses. La joie du père qui retrouve son fils à la fin de sa quête est superposée à la joie du spectateur à la fin d'une pièce qui se termine bien contre toute attente, et en même temps qu'il reconnaît son erreur quant aux événements du drame, il voit aussi, par ce même moyen, son erreur morale quant à la valeur du théâtre :

J'ay creu la Comédie au point ou je l'ay veüe ;
J'en ignorais l'esclat, l'utilité, l'appas,
Et la blasmois ainsi, ne la cognoissant pas.
Mais depuis vos discours, mon cœur plein d'allégresse,
A banny cette erreur avecque la tristesse.

(v. 1810-1814)¹⁴

Mais ce n'est pas tout. A travers ce dénouement miraculeux, à travers notre surprise, Corneille arrive non seulement à nous divertir mais à nous faire voir la vérité à la fois psychologique et esthétique sur laquelle est fondé tout le plaisir du théâtre : notre capacité de nous laisser tromper, notre désir même de croire à l'illusion qu'on nous offre dans le théâtre. La découverte morale de Pridamant, « J'ay creu la Comédie au point ou je l'ay veüe » (v. 1810), correspond tout à fait à la découverte esthétique du spectateur quant à l'essence même de l'illusion théâtrale. Le revers de fortune à la fin de la comédie n'est plus inspiré par un coup de magie spectaculaire, par un dieu tout-puissant ; au contraire, il est fondé sur une réalité à laquelle les spectateurs sont finalement rappelés : les personnages vus sur la scène et crus vrais ne sont en effet que des acteurs qui jouent des rôles.

14. *L'Illusion comique* (comédie), Paris, F. Targa, 1639 ; éd. R. Garapon, SFRM, Paris, Didier, 1970.